إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٩٠ ـ ٦٩

السياق وفاعليّته فی دراسة "الصورة الفنّية" وتبيينها؛ "رسائل الإمام علی(ع) نموذجاً"

خليل پروينی*
عيسى متقی‌زاده**
محمد كبيری***

الملخص

تُعتبر الصورة الفنية عنصراً هامّاً فی دراسة ونقد الأعمال الأدبية، فقد أصبحت إلی ما تضمّ فيما بينها من الأخيلة، والظلال، والإيقاعات والعواطف، والواقعيّات، معياراً أساسيّاً فی تقييم العمل الأدبی الذی إنّما يتقوَّم بما ابتنت عليه الصورة الفنية من هذه المكونات الأدبية الأساسية.

ونظراً للعلاقة الوثيقة الرابطة بين الصورة الفنية والسياق، يتحتّم علی دارس الصورة فی الأعمال الأدبية أن يعتنی فی دراسته النقدية التحليلية بالسياق، ليقف من خلاله علی صورة فنية هی أكثر اتّضاحاً وبياناً.

قد تطرّقت هذه الدراسة المعتمدة علی المنهج الوصفی- التحليلی إلی الكشف عن مدی تواجد وتوافر تلك العلاقة بين الصورة الفنية والسياق فی رسائل الإمام علی(ع) الواردة فی نهج البلاغة.وقد خلصت دراستنا هذه إلی دور السياق الريادی فی تبيين الجوانب المختلفة للصورة الفنية فی الرسائل العلوية، والكشف عن مدی نَجاح هذا العنصر الأدبی فی رسائل الإمام علی(ع).

الكلمات الدليليّة: نهج البلاغة، الرسائل، الصورة الفنية، السياق.

*. أستاذ مشارك بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. parvini@modares.ac.ir
**. أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. motaghizadeh@modares.ac.ir
***. طالب ماجستير بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. m.kabiri@modares.ac.ir

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٣/٢٩ش

المقدمة

تُعتبر الصورة الفنيّة من أهمّ المقاييس النقدية التى يتوسل بها الناقد للكشف عن موقف الأديب وتجربته ومدى الأصالة التى يتمتع بها فى إنتاجه الفنّى.ويكفى لبيان أهميّتها من أن نذكر بأنّها «الأداة المفضلة فى [التعبير] والأسلوب القرآنى.» (قطب، ٢٠٠٢م: ٣٦) ومن ثَمّ فـ«إنّها تحتلّ فى الدراسات الجديدة والحداثانية موقفاً يكاد ينفرد فى أهميته من بين عناصر الأدب، بل يُمكن القول: إنّ بعض الاتجاهات تضع من خلال الصورة الفنية، الفارقيةَ بين اللغة الأدبية وبين سواها.» (البستانى، ١٤٢٢ق: ١٤٩)

إنّ الصورة الفنيّة ترتبطت ارتباطاً وثيقاً بالسياق. حيث إنّ السياق– بأنواعه المختلفة– يقوم بتفسير وتبيين جوانب مختلفة من الصورة الفنية فى كلّ نصّ أدبىّ. ونظراً لهذه العلاقة الوثيقة بين الصورة والسياق، سُلِّط الضوء فى هذا البحث على دراسة الصورة الفنيّة فى رسائل الإمام على(ع) باعتبارها تتّصف بِميزات وخصائص ترتبط شديد الارتباط بمكوِّنات الصورة الفنية وآليّاتها المتنوعة، هذا من جهة ومن جهة أخرى أنّ للصورة وكيفية استخدامها فى الرسالة كفنّ أدبى متميز، علاقة وثيقة بالسياق وأنواعه فى تبيين وتحليل الصور الفنية المستخدمة فى الرسالة.[١]

الدراسات السابقة

إنّه قد قلّت البحوث التى درست الصورة الفنية فى نهج البلاغة دراسة تعتنى بالسياق وأنواعه المختلفة. ثمّ إنّ معظم الدراسات التى تناولت موضوع الصورة فى النهج اقتصرت على الخطب دون الرسائل. وفيما يلى إشارة إلى أهمّ هذه البحوث: أ– دراسة معنونة بـ"الصورة الفنية فى كلام الإمام على(ع) (نهج البلاغة نموذجاً)"(١٩٩٧م)

١. ربّما ترجع هذه العلاقة الوثيقة بين الصورة الفنيّة والسياق فى الرسالة، إلى نوعية الرسالة ذاتها، فهى تُوجَّه غالباً لتبيين ما تتضمّنه من الأمور المختلفة وهذا يتطلب فى كثير من الأحيان لغة سهلة عادية ليَسهُلَ على المتلقىّ و المخاطب تلقىّ الفكرة فى الرسالة، إلّا أنّه لمّا كان الموقف والمقام يتطلب فى بعض الأحيان استخدام الصور الفنية من صور بلاغية ومجازية، أوتوظيف العواطف والأحاسيس المختلفة، أوبيان الأمور الواقعية، والعقلية، و...إلخ يتحتم حينئذٍ على الدارس والناقد للصورة الفنية فى الرسالة أن يعتنى بالسياق وأنواعه فى الكشف عمّا خفى أو ليكاد يختفى عن إدارك المتلقى للفكرة الأساسية فى الرسالة.

لـ«خالد البرادعی». وهی دراسة تطرّقت إلی مجالات عامّة من مفهوم الصورة الفنیّة، ثم إلی تطبیقها علی شــواهد مبعثرة من هنا وهناک دون أیّ نظام منطقی خاص فی دراسة الصورة الفنیة فی نهج البلاغة.

ب- دراسة معنونة بـ"جلوه‌هایی از هنر تصویر آفرینی در نهج البلاغه"[١](١٣٨٧ش) لـ"حمیــد محمد قاسمی". یبدو أنّ هذه الدراســة هی من أقرب الدراســات التی تناولت دراسة الصورة الفنیّة علی أساس ما توصّل إلیه النقد الأدبی الحدیث من مفهوم متکامل للصورة الفنیة. فقد حاول الباحث أن یدرس ما جاء فی النهج من الصور دراســة قائمة علی أسلوب هو أقرب ما یکون من أسلوب الباحثین المعاصرین کـ"سید قطب" وغیره.

ج-دراسة معنونة بـ"تصویر پردازی‌های زنده در خطبه‌های نهج البلاغه"[٢](١٣٩٠ش) لـ"مرتضی قائمی ومجید صمدی". فالباحثان قد توصّلا فی دراستهما هذه إلی أنّ الإمام علیــاً(ع) قــد جعل خطبه أکثر تحرکاً وفهماً باســتخدامه الدقیق للتشــبیهات الحســیة والاستعارات القویة والألوان المتنوعة والأصوات الدالة علی المعنی والتناقض والصور الفنیة الدقیقة.

د- دراســة معنونــة بــ"مؤلفه‌هــای تصویــر هنــری در نامــه ســی ویکــم نهــج البلاغــة"[٣](١٣٩٠ش) لـ"محمد خاقانی وحمید عباس زاده". وقد توصّل الباحثان إلی أنّ أهم مکوّنات هذه الرسالة هی: التعالیم الدینیة، والحقائق، والأخیلة، والعواطف، واللغة، والموسیقی. ثمّ إنّها کانت مسایرة للسیاق وما اقتضاه المقام فی هذا الرسالة.

ی- دراسة معنونة بـ"أسلوب علی بن أبی طالب فی خطبه الحربیة"(٢٠١١م) لـ"علی أحمد عمران". فقد اعتقد الباحث فی دراســته أنّ دراسة الصورة الفنیة فی خطب الإمام علی(ع) الحربیة هی أفضل طریقة للوقوف علی أســلوب الإمام فی هذه الخطب، وذلک لأنّ الصورة الفنیة تعتبر المستوی الأکبر فی علم الأسلوب. ومن ثم درس الصور القائمة علی التشــابه من تشبیه واستعارة وأیضاً الصور القائمة علی التداعی من مجاز وغیره، ثم مصادر الصورة الفنیة، ووظائفها.

١. «التصویر الفنی وملامِحه فی نهج البلاغة».
٢. «حرکیة الصور الأدبیة فی خطب نهج البلاغة»
٣. «مکوّنات الصورة الفنیة للرسالة الحادیة والثلاثین من نهج البلاغة»

وبالرغم من أنّ هذه البحوث قد درست الصورة الفنية فى نهج البلاغة إلّا أنّها ينقصها أمـران: الأول: إنّ الصـورة الفنية فى أكثر هذه الدراسـات والبحوث قد دُرسـت على أسـاس المفهوم التراثى للصورة الفنية. فلم تتطرق إلى جوانب جديدة استكشفها النقد الأدبى الحديث للصورة الفنية.[١] والآخر: إنّ هذه الدراسات لم تعتنِ فى بحثها عن الصورة الفنية فى نهج البلاغة، بالعلاقة الوثيقة بين الصورة والسياق.[٢]

منهج الدراسة

قد اعتمدت دراسـتنا على المنهج الوصفى – التحليلى الذى تطرّقنا من خلاله إلى استخراج المبادئ والأصول النظرية للبحث ثم تطبيقها على الشواهد التى تمّ استخراجها من الرسـائل. أمّا دراسـتنا هذه فقد حاولنا فيها التطرق إلى دراسـة علاقة السـياق بالصورة الفنية فى مختلف الرسـائل الواردة فى نهج البلاغة[٣] دراسـة تكشـف عن مدى فاعلية السياق فى تبيين وتحليل الصورة الفنية فى رسائل الإمام على(ع).

إطلالة على مفهوم "الصورة الفنية " فى الأدب العربى

لقـد اهتمّ النقاد المحدثون بالصورة الفنيـة اهتماماً بالغاً وتناولوها من زوايا مختلفة، فوسعوا مجالاتها، ووضعوا عدداً من التعريفات لها، وعرضوا مفهومات تتفق فى إطارها العـام و تتباين فى التفصيـلات[٤]. إلّا أنّ أكثر التعريفات التى ذكروهـا للصورة، إنّما تَنمُّ

١. ما عدا بعض الإشارات العابرة التى قد يشير إليها الدارسون فى مقدمات بحوثهم النظرية، دون ما تطبيق منهم على الشواهد المدروسة.كما جاء فى دراسة «على أحمد عمران» مثلاً.

٢. إلّا ما جاء فى دراسـة الدكتور محمد الخاقانى والسيد حميد عباس زاده، فقد تنبّها إلى هذه العلاقة فحاولا أن يدرسا الصورة الفنية على أساسٍ من تلك العلاقة.

٣. إنّ عدد رسـائل الإمام على (ع) الواردةً فى النهج تسـع وسـبعون رسـالة. أربعة منها شفهية غير مكتوبة، وهى:الرسائل ذات الأرقام: ١٢، و٢٥، و٧٦، و٧٧.(أنظر:موسوى،١٣٧٦ش: ٧٤٣-٧٥٠)

٤. على أنّ ظهورها يرجع إلى معركة النقاد والبلاغيين فى الفصل بين اللفظ والمعنى، منذ القرن الثالث مـن الهجـرة، فلَمّا قال الجاحظ: « فإنّما الشـعر صناعة وضرب من النسـيج وجنس من التصوير.» (الحيوان،١٩٦٥م:ج٣/: ١٣٢و١٣١) شـرع بالحكم على العمل الفنى حُكماً يتناول من خلاله المعايير اللفظية والشكلية فى بيان قيمته وأصالته، فتبعه فى هذا الحكم عدد من النقاد ففصلوا بين اللفظ والمعنى، فجـاءت أحكامهم التى أصدروها على الأعمال الأدبية، ناقصة لا تُبين عن جوهر العمل الأدبى أبداً. وذلك أنّهم لم يَعوا بالعلاقة الوثيقة بين الصورة المكوَّنة من الألفاظ والمعانى والمشـاعر، وبين السـياق الذى يَربط بينهما ليُحدِث بذلك صورة فنية تُعبّر عن القيم الفنية والشعورية فى النص الأدبى.

عن وظيفتها، ومَجالها فى الأدب. فهى «هذه الوســائل التى يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرّائه أو ســامعيه.» (الشــايب، ١٩٩٤م: ٢٤٢) إذ هى «طريقة خاصة من طــرق التعبير، أووجه من أوجــه الدلالة، تنحصر أهميّتها فيمــا تحدثه فى معنى من المعانى من خصوصية وتأثير.» (عصفور، ١٩٩٢م: ٣٢٣)

وهى التى تتكفّل بنقل ما يدور فى خلد الأديب من أفكار ومعان، وما يتحسســه من مشــاعر وتجارب موحية، بــكلّ ما تَملك من عواطف، وأخيلة، وظــلال، و... إلخ. فإنّها «تعبير عن نفسية الشاعر [أو الأديب] ووعاء لإحساسه وفكره، تُعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهرى.» (دهمان، ١٩٨٦م: ج ٢٩٩/١)

والصورة فى كلّ عمل أدبى تتألف من مكوِّنات أساسية متنوعة تربطها فكرةُ الأديب التى هى النواة المركزية فى كلّ عمل أدبى.هذه المكوِّنات هى: الخيال، والواقع، والعاطفة، واللغــة.[١]كلٌّ منها يعرض جانباً من تلــك الفكرة.وعندما تتجمّع هذه العناصر فى قالب وتتماسك وتتآزر فيه، تُشــكلّ صورةً فنيةً تقوم بوظيفةِ نقلِ الفكرة الأساسية وعرضِها عرضاً كاملاً ووافياً على المتلقى والمخاطب. (الراغب، ٢٠٠١م: ٤٢-٥٣، بتصرّف)

أمّا الخيال: فهو «قوّة تَجمع بين الأشياء المتباعدة فى نسق فنّى. فيقرّب فيما بينها ويصهرها فى "الصورة" التى يَحلّ فيها الانسجام بين الأشياء المتنافرة والتوافقُ بينها.»(الراغب، ٢٠٠١م: ٤٨) وتتجلّى فاعلية الخيال، نظراً لهذا، فى أنّه «يُعيد تشــكيل المدركات الحسيّة،ويَبنى منها عالَماً متميّزاً فى جِدّته وتركيبه بجمعه بين الأشــياء المتنافرة والعناصر المتباعدة فى علاقات فريدة، فيَخلق الانسجام والوحدة فى النص الأدبى.» (العصفور، ١٩٩٢م: ١٣)

وأمّــا الواقع: فهو أن يبنى الأديب عمله الفنىّ على أســاس من الواقع والحقائق. إذ «إنّ الأدب الصحيــح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شــطّ به الخيال.» (قطب، ٢٠٠٣م: ١٤) وعلى كلّ أديب أن يَجمع بين الحقيقة والفنّ، فيهتم أولاً بالصدق الواقعى ثمّ بالصدق الفنى فى عمله الأدبى.

وأمّا العاطفة: فـ«هى التى تمدّ الصورة بنســغ الحياة والتأثير، وبدونها تُصبح الصورة

١. فقــد يعتبر بعــض الباحثين" الإيقاع " عنصراً من عناصر تكوين الصــورة الفنية.إلّا أنّ تواجده فى رســائل الإمام على(ع) يتضائل إلى حدّ أدنى ممّا يُوجد فى خطبه(ع). وربّما يرجع هذا إلى نوعية فنّ الرسائل وطبيعته التى لا تتطلب هذا العنصر كما يتطلّبه فنّ الخطابة مثلاً.

بـــاردة جافة.» (الراغــب، ٢٠٠١م: ٥٠) فـ«لا ترتقى الصورة إلــى عالم الفنّ ولاتحظى بقيمة أدبية فى ذلک العالم، إلّا عندما تَضمّ فيما بينها عاطفة إنســانية سائدة.» (فتوحى، ١٣٨٩ش: ٦٨)

وأمّا اللغة: فهى وسيلةُ نقل الأفكار والعواطف. وقد تميّزت اللغة العربية فى «أنّها من أكثر اللغات انســجاماً مع التعبير الفنى، وإثارة الأحاســيس الفنية والإنسانية، وتلاؤماً مــع المعايير الجمالية.» (الراغــب، ٢٠٠١م: ٥١) ويتجلّى ذلــک فى « تركيب حروفها، ومفرداتها،وعباراتها.»[١] (العقاد، ١٩٩٥م: ٣٣)

وتتّضح الصورة الفنية التى تُعنى بعرض الفكرة الأساســية فى العمل الأدبى، اتّضاحاً أكثر، حين تُربَطُ بالســياق الذى ترد فيه. فالســياق -بأنواعه المختلفة- يُعين المخاطبَ على تلقّى ما تسعى إليه الصورة الفنية من عرض الأفكار والعواطف، والظلال، والمعانى، وما تتجلّى من خلاله فكرة الأديب الأساسية.

السياق؛ تعريفه وأنواعه

يُقصد بالســياق (context) من حيث المدلول العام، «ذلک الإطار العام الذى تنتظم فيه عناصر النص، ووحدته اللغوية، ومقياس تتصل بوساطته الجملُ فيما بينها وتترابط، بحيــث يــؤدّى مجموع ذلک إلــى إيصال معنى معــيّن، أو فكرة محددة لقــارئ النص.» (عبدالراضى، ٢٠١١م: ١٩٧)

وقد اقترح K.Ammer تقسيماً للسياق شمل كلَّ ما يتصل بالنصّ الأدبى من علاقات لغوية وظروف اجتماعية وخصائص وسمات ثقافية ونفســية. وعلى هذا يمكن أن يقسم السياق إلى أربعة أقسام:١- الســياق اللغوى ٢- السياق الثقافى ٣- السياق العاطفى ٤- سياق الحال أو الموقف (السياق الاجتماعى)[٢]. (مختار عمر، ١٩٩٨م: ٦٩)

أمّا الســياق اللغوى:[٣] فـ«هو حصيلة استعمال الكلمة داخل نظام الجملة، متجاورة

١. فاللغــة العربيــة لغة تصويرية. يظهر ذلک فى الاســتعمالات المجازية والحقيقيــة، فحين نقول مثلاً: « تمايــل الرجــل» فإنّ هذا التعبير الحقيقى، يرســم صورة لرجل يترنّح يَميناً وشمالــاً. انظر: (الراغب، ٢٠٠١م: ٥١و٥٢)

٢. ويبدو أنّ هذا التقســيم هو الأجدر والأنســب فى دراســة الصورة الفنية، إذ يتطرّق إلى دراســة مقوِّماتها وآلياتها فيكشف بذلک عن زواياها المختلفة.

3. Linguistic context

وكلماتٍ أخرى، ممّا يكسبها معنى خاصّاً محدّداً.» (قدور، ٢٠٠٨م :٣٥٥) فـ«معنى الكلمة فى المعجم متعدد ومحتمل، ولكن معنى اللفظ فى السياق اللغوى واحد لايتعدد، والمتكلم فى الحقيقة لايستخدم الكلمات وإنما يحوّلها إلى ألفاظ محددة الدلالة فى بيئة النص.»[١] (حسان، ١٩٩٤م: ٣١٦- ٣١٧)

وأمّا السياق الثقافى:[٢] فـ«يقتضى تحديد المُحيط الثقافى الذى يُمكن أن تُستخدَم فيه عناصر النصّ المختلفة ممّا تقتضيه ثقافة الأديب الخاصّة. فعلى سبيل المثال إنّ عديداً من الكلمات لَها ارتباط وثيق بالثقافة، إذ تحمل الكلمات وضعيّات ثقافية معيّنة فتكون علامات على الانتماء العرقى أو الدينى أو السياسى.» (قدور، ٢٠٠٨م: ٣٥٩- ٣٦٠)

وأمّا السياق العاطفى:[٣] فـ«يحدد درجة القوة والضعف فى الانفعال ممّا يقتضى تأكيداً أو مبالغة أو اعتدالاً. (مختار عمر، ١٩٩٨م: ٧٠) كما أنّه يوّضح لنا ما إذا كان النص ينبغى أن يُؤخذ على أنّه إنّما يُعبّر عن أمور موضوعية خالصة أو أنّه قُصد به- أساساً- التعبير عن العواطف والانفعالات. وهو الذى يساعدنا على إدراک التبادل بين المعانى الموضوعية والمعانى العاطفية والانفعالية.» (أولمان، لاتا: ٦٠)

وأمّا سياق الحال أو الموقف (السياق الاجتماعى)[٤]: فهو جملة العناصر المكوِّنة للموقف الكلامى أو للحال الكلامية. ومن هذه العناصر: ١- شخصية المتكلم والسامع، وتكوينهما الثقافى ٢- العوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة باللغة ٣- أثر النصّ الكلامى فى المشتركين،كالاقتناع، أو الإغراء، أو الضحک.[٥] (عثمان، ٢٠٠٣م: ١١٣)

١. ومثال ذلک كلمة "صاحب" التى ترد فى سياقات مختلفة، فتكتسب على حسَب كلِّ سياق معنى مستقلاً يختلف عنه إذا دخلت فى سياق غيره:١- لقب (أى ذو)، نحو: صاحب الجلال ٢- مالک، نحو:صاحب البيت ٣- صديق، نحو: صاحبى ٤- رفيق، نحو: صاحب رسول الله(ص) ٥-منتفع، نحو: صاحب المصلحة ٦- مستحق، نحو: صاحب الحقّ ٧- مقتسم، نحو: صاحب نصيب الأسد.فكلمة "صاحب" بمفردها تحتمل هذه المعانى السبعة ولاتختص بواحد منها إلّا عند التضام مع المضاف إليه وهذا التضام أضعف صورة من صور الدخول فى السياق اللغوى ولذلک يعتبر كلّ مثال من الأمثلة السبعة الواردة ممّا يحدد معنى واحداً معيّناً للكلمة. (انظر حسان، ١٩٩٤م: ٣٢٤)

2. Cultural context

3. Emotional context

4. Situational context

٥. للمزيد، أنظر: (زكى حسام الدين، لاتا: ٨٥؛ وطهماسبى وآخرون، ٢٠٠٥م: ٣٥-٣٦)

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية

لا يعـدم الإمام على(ع) فى رسـائله، اسـتخدامَ الصورة الفنيـة بجميع ما تَملک من العناصـر والمكوِّنات. فقد اتّخذها(ع)وسـيلةً تُوصله إلى ما قـد قصد تبيانه من مقاصد وأغراض دينية، أوسياسـية، أواجتماعية، أوغيرها ممّا يَجب عرضه فى رسالة يبعثها إلى والٍ من وُلاته، أوعامل من عُمّاله،أو أمير من أمراء جيشـه. أو وصية يُوجّهها إلى وُلده فيُضمّنها ما يُفيدهم فى انتهاج الصراط المستقيم. واستطاعت الصورة الفنية بكلّ ما تملک مـن مكوِّنات تتمثّل فى الخيال، والعاطفـة، والواقع، واللغة، ومعطيات دينية، أوتاريخية، أوأدبية، بأن تقوم بهذه المهمّة.

إنّ مـن أهـمّ ما يجب ملاحظته هو أنّ الإمام على(ع) لم يسـتخدم الصورة الفنية فى رسائله إلّا لِمجرد غَرَض وظيفىّ يتمثّل فى تجسيد وعرض الفكرة الأساسية التى تشتمل عليها كلّ رسالة من رسائله(ع).

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية وفاعليّة السياق

كما أشـرنا آنفاً إنّ الصورة الفنية فى رسـائل الإمام على(ع) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسـياق وأنواعه الأربعة. وفيما يلى تفصيل يكشف عن هذه العلاقة المَتينة والارتباط الوثيق بين الصورة والسياق فى الرسالة العلوية.

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية(ع) وفاعلية السياق اللغوى

إنّ للسـياق اللغوى دوراً أساسـيّاً فى تبيين جانب من الصورة الفنية، يتقوّم على ما تُحدثـه اللغة من صـور قائمة على تفاعلات الألفاظ مـع جاراتها من المفردات داخل النصّ، فـ«الألفاظ تتداخل وتتجاوز بإشـعاعاتها حدودها العادية، وتكتسب كلّ كلمة من التى تليها معانى جديدة ما كانت لتكون لولا السـياق[اللغوى] الذى جمعها، والبناء الذى انتظمها.» (العشماوى، ١٩٩٤م: ٢٥٩)

انظر إلى قوله(ع) فى معرض التعبير عن زوال الدنيا وأنّ الإنسـان إنّما خُلِقَ للآخرة لا لِلدنيا: «...وَأَنَّکَ فِی مَنـزِلٍ قُلْعَةٍ.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة٣١: ٥٨٣) فإنّ

لفظة "قُلْعَة" تشــعُّ ظلالاً ترتسم من خلالها صورةٌ مِن فَناء الإنسان وعدم بقائه فی الدنيا بقاءاً طويلاً. فهی تبعث فی مخيلة المخاطب معانی من الإقلاع والنـزع الشــديد لســاكن منــازل الدنيا، فكأنّها تُقلِـعُ بصاحبها من منـزله إقلاعاً وتنـزعــه من مكانه نزعاً،كأنّه قد ســكن غير مسكنه ونـزل غير منـزله. ولا نظنّ أنّ اللفظة "قلعة" هذه، اكتسبت هذه الخاصيّــة مجرّدة عن وقوعها داخل نظام من المفردات والألفاظ، ممّا انتظمت فی ســياق لغوی خاص أكسب مفرداته خاصيّة وميزة لم تكن تتّصف بها من قبل.

ثمّ انظر إلى قوله(ع): «وَاعلَمُوا أَنَّ دَارَ الهجرَةِ قَد قَلَعَت بِأَهلِهَا وَقَلَعُوا بِهَا وَجَاشَت جَيشَ المِرجَلِ، وَقَامَتِ الفتنَةُ عَلَى القُطبِ، فَأَسرِعُوا إِلَى أَمِيرِكم وبادروا جهادِ عَدُوِّكُم، إِنْ شَــاءَ اللهُ.» (المصدر نفسه، الرسالة ۱: ۵۳۸) فشــاهِدُنا فی قوله «دَارَ الهِجرَةِ» حيث نــری فی هــذه اللفظة المركبة صــورة فنيّة ترســم فی مخيلة المخاطب حالةً للاســتعداد والتأهّــب.[1] فالظلال التی تشــعّها هذه اللفظة لســبب وجود لفظ «الهجــرة» داعية إلى هجــرة أهــل الكوفة وحاثّة لهم إلى نصرة الإمام(ع). فقد تركت فی نفوســهم شــيئاً من مؤثّراتهــا وذكّرتهم بالنصرة الإلهية وهجرة الرســول(ص) التی خلّفت فی النفوس ذكرة النصر والانتصار للمسلمين وغلبتهم على المشركين.

ومن الواضح أنّ ما اكتســبته لفظة «دار الهجــرة» كان متأثراً بذاک النظام الخاص الــذی تولّد مــن تفاعلات الألفاظ وانتظامها نظماً متميّــزاً. وفی معرض تبيين ما أجملنا نقــول: إنّه من خلال وقــوع المفردة «دار» بجانب المفردة «الهجــرة» صيغت لفظة «دار الهجــرة» التی كنّى بها الإمام(ع) عــن «المدينة»، ثمّ أصبحت، بعــد وقوعها فی تركيب كلامــی موجّه إلــى مخاطب يحمل فی ذاكرته ذكراً حســناً من الهجرة، تشــعّ بكلّ تلک الطاقات الفنية المتميّزة الخاصة.[2]

على أنّ فاعليّة السياق اللغوی لاتقتصر على هذا فحسب بل له فاعلية ودور فی تبيين تلک الصور التی تعتمد على الخيال فی سبک الصور البيانية من تشبيه، واستعارة، ومجاز، وكناية.

۱. فقــد كنّى الإمام(ع) بها عن"مدينة الرسول(ص)"واســتعاض بها عن اللفظة الأصليّة لغرض تهييج أهل الكوفة للقيام بالجهاد ومقابلة العدو.

۲. للمزيــد انظر: (خاقانی، محمد، وحميد عباس زاده، (۱۳۹۰ش)، مؤلفه های تصوير هنری در نامه‌ی سی ويكم نهج البلاغة، (صص:۲٤۷ — ۲۷۲)

إنّ السياق اللغوى «يتطلب مسألةً مهمة فى التحليل البيانى، هى الوقوف فى المقام الأول على الانحراف عن دلالة المواضعة لِخدمة الدلالات الخاصة التى يأتى بها التوظيف المتفرد للغة، حيث يَمنحنا السياق اللغوى أبعاداً استثنائية ترتبط شديد الارتباط بظاهرة العدول والانزياح.» (مراح، ٢٠٠٦م: ٧٥)

والصورة البلاغية المتمثلة فى الأنواع البيانية إنّما هى عدول وانزياح عن الدلالة الاعتيادية للغة بِما فيها من ألفاظ وكلمات.[١] وهذا يتطلب معياراً خاصّاً لتتضح من خلاله ظاهرة العدول والانزياح ممّا يُنتج صورة مجازية تحمل فى طيّاتها دلالات ومعانىَ جديدة. وقد اعتبر بعضُ الباحثين السياقَ اللغوى معياراً هاماً وقويّاً للانزياح، أى «أنّ الانزياح ينماز ويتّضح من خلال سياقه الذى يَرِدُ فيه.» (محمد ويس، ٢٠٠٥م: ١٣٧)

ورسائل الإمام على(ع)، نظراً لِما تقوم به هذه الصور من وظائف جمالية وفنية لتحريک المشاعر للعمل بنصيحة، أو وعظ، أو توجيه اعتقادى، أو خلقى، أو...إلخ، لاتخلو من التشبيهات، والمجازات، والاستعارات، والكنايات المتنوعة. وإذا أنت فتّشتَ عنها لوجدتها منتشرة فى جميع رسائله تضائلَ تواجدُها فى بعضها أو تعاظم فى بعضها الآخر. إلّا أنّه يجب على الباحث فى دراسته لهذا النوع من الصور، أن يَعتنى بالسياق اللغوى حيث إنّ «فاعلية السياق [اللغوى] هى التى تساعد الكلمة على تجاوز بعدها المعجمى لصالح دلالات جديدة.» (مراح، ٢٠٠٦م: ٧٤)

وعلى هذا الأساس يجب أن تتم دراسة الصور المجازية الواردة فى رسائل الإمام على (ع) وَفقاً لِما يقرّره السياق اللغوى. إذ إنّ الصورة المجازية يتمّ الكشف عنها بوساطة من السياق اللغوى وهذا إن دلّ على شئ فإنّما يدلّ على ارتباطهما الوثيق وتفاعلهما المتماسک فى النص الأدبى.

فنعدما نتّجه إلى قول الإمام(ع) حيث قال: «فَإِنَّ عَينِى بِالمَغرِبِ كَتَبَ إِلَىَّ يُعلِمُنِى أَنَّهُ وُجِّهَ إِلَى المَوسِمِ أُنَاسٌ مِن أَهلِ الشَّامِ... .» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة٣٣:

١. فقد ذهب جمهور كبير من الدارسين المحدثين إلى تعريف الصورة البلاغية بأنّها عدول أو انزياح عن الدرجة الصفر. (أنظر على سبيل المثال: عمران، ٢٠١١م: ٣٧٩-٣٨٠) والمقصود بالدرجة الصفر هو أن يأتى الكلام على الأصل اللغوى والنحوى، فهو يعنى الكتابة غير الأدبية التى تقوم على النظم الشكلى دون الفنى، أو كما يقول عبد القاهر الجرجانى: «الكلام المتروک على ظاهره.» (انظر: الجرجانى، ٢٠٠١م: ٦٣)

٥٩٢) لم تتضح انزياحية لفظة "عينى" إلّا من خلال وقوعها ضمن سياق لغوى معيّن وبِما فيه من القرائن التى تُشير إلى خروج اللفظة من مفهومها المعجمى (العين الجارحة) لتُؤدّى بذلك وظيفة هى إحداث صورة مجازية. أمّا القرينة فتتمثل فى محورين، الأول: القرينة اللفظية: وهى قوله(ع): «...كَتَبَ إِلَيَّ يُعْلِمُنِي» حيث يقف المخاطب من خلال هذه العبارة على ما تجاوزته لفظة "العين" من معناها الحقيقى إلى المفهوم المجازى وهو (الجاسوس). والمحور الثانى: القرينة الحالية: وقد تمثلت فى قوله"بِالمَغرِبِ" حيث يخلص المخاطب منها إلى مجازية اللفظة وانزياحها عن استعمالها الحقيقى.١

وقوله(ع) فى أهل الدنيا: «فَإِنَّمَا أَهلُهَا كِلاَبٌ عَاوِيَةٌ، وَسِبَاعٌ ضَارِيَةٌ يَهِرُّ بَعضُهَا بَعْضاً، ويَأكُلُ عَزِيزُهَا ذَلِيلَهَا.» (المصدرنفسه، الرسالة٣١: ٥٨٣)حيث تتّضح الصورة المجازية عبر ما أُسند لأهلها من صفة الكلاب والسباع.

وكذلك قوله(ع) مخاطباً أهل مصر لمّا وَلّى عليهم مالكاً الأشتر: «مِن عَبدِ الله عَلِيٍّ أَميرِالمُؤمِنِين، إِلَى القَوم الَّذِيـن غَضِبُوا لله حِينَ عُصِيَ فِي أَرضِـه، وَذُهِبَ بِحَقِّهِ، فَضَرَبَ الجَورُ سُرَادِقَهُ عَلَى البَرِّ وَ الفَاجِرِ، وَالمُقِيم وَالظَّاعِنِ....» (المصدر نفسه، الرسالة٣٨: ٥٩٨) فنسبة "ضرب السرادق" إلى "الجور" هى دليل وإشارة إلى عدول العبارة من أصلها إلى حيث تتولد منه صورة تُعبّر عن مدى ازدياد الجور والظلم فى تلك البلدة.٢

وهذا ما يُبرز أهمية السياق اللغوى وفاعليته فى إبراز العدول والانزياح الذى يتكفل فى إحداث صورة مجازية تُعبّر عن معان ودلالات جديدة يقوم السياق اللغوى بعرضها وتحديدها للمتلقى.

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية(ع) وفاعليةُ السياق العاطفى

إنّ العواطف فى رسائل الإمام على(ع)، قد تراوحت بين أمور مُختلفة، شخصية كانت

١. ومثل ذلک قوله(ع): «وَابعَثِ العُيُونَ مِن أَهلِ الصِّدقِ وَالوَفَاءِ عَلَيهِم (أى على العمّال).» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة ٥٣: ٦٣٤) إذ لا تتضح انزياحية لفظة «عيون» (الدالّة على معنى «الجواسيس») إلّا من خلال وقوعها ضمن سياق لغوى معيّن وبِما فيه من القرائن التى تُشير إلى خروج اللفظة من مفهومها المعجمى لتُؤدّى بذلک وظيفة هى إحداث صورة مجازية.

٢. وكثيراً ما تتّضح الصور المجازية فى الرسالة العلوية من خلال هذه القرينة أى قرينة الإسناد،حيث يُحدث(ع) صوره المجازية غالباً عن طريق إسناد شيئين لا علاقة بينهما فى الواقع والحقيقة، وذلک بِما يستمدّه من قوّة الخيال والتخييل .

أم غيرها ممّا يَختصّ بالمجُتمع الإســلامى فى جميع أموره. على أنّ الســياق العاطفى هو الذى يُحدِّد ما تَميّزت به الرســالة العلوية من العواطف والانفعالات النفسية الخاصة، إذ إنّه إنّما يتكفلّ بدراسة وتتبّع ما يتميز به العمل الفنى من عواطف خاصة متميّزة، يتمحور عليها النص الأدبى. فيقوم هذا السياق بإبرازها وتحديدها للمتلقى والمخاطب.

وقد أبرز الســياق العاطفى -بعد تتبّعه للعواطف المختلفة فى رسائل الإمام على(ع)- أنواعاً مختلفــة من العواطف منها: العاطفة الدينيّة والروحانيــة، والعاطفة الاجتماعيّة، والعاطفة الإنسانيّة، و... إلخ.

وقد ساير كلٌّ من هذه العواطف وما اقتضاه الموقف والمقام فى عرض الفكرة الأساسية فى الرســالة العلوية. فإذا كان الموقف يتطلّب عاطفة إنســانيّة، نجــد هذا النوع يتكاثر وينمو ويتفوّق على ســائر أنواع العواطف، وإذا كان المقام يتطلّب التعبير عن مشــاعر وأحاســيس روحانيّة - إلهيّة نجد العاطفة الدينيّة أكثر بروزاً من غيرها، وهكذا بالنسبة إلى سائر أنواع العواطف والمشاعر. فإذا راجعنا رسالته(ع) إلى ولده الحسن(ع)[1] مثلاً، نجد فيها نوعاً من العاطفة الإنســانيّة الخالدة بــين الأب وابنه، فإنّها عاطفة الأبوّة التى تتواجد فى نفوس كلّ الآباء. فلمّا أراد الإمام(ع) توصية ولده بأمور قد يصعب تطبيقها و اتّباعها، نجده(ع) يُزوّد وصاياه بذلک النوع من العواطف، ليســهل على مخاطبه تلقّيها ومن ثَمّ القيام بها، ولهذا نشــاهد أنّه(ع)كثيراً ما يُخاطب ولده بعبارات کـ "ى بُنىّ"، و"يا بُنىّ"[2] الدالّة على تحنّن الوالد لولده، فيبعث فيه إحساساً وشعوراً من العطوفة والمَحبّته له، وهذا الإحساس هو المُهيّئ للمخاطب ليتلقّى الوصايا فيقوم بتطبيقها والقيام بها.

ثمّ لــو اتّجهنا إلى ســائر رســائله(ع) لوجدنا أنواعــاً مختلفة أخرى مــن العواطف والأحاسيس قد تبيّنت لنا من خلال تتبّعات السياق العاطفى فى رسائل الإمام على(ع). فعلى سبيل المثال إنّه(ع) يقوم فى عهده إلى مالک الأشتر ببعث نوع آخر من العواطف، حيــث يعتمد فيه على العاطفــة الاجتماعية-الإنســانية لتوجيه مخاطبــه نحو المعاملة الصحيحة مع الرعية. يقول(ع): «وَأَشــعِر قَلبَکَ الرَّحمَــةَ لِلرَّعِيَّةِ، وَالْـمَحَبَّةَ لَهُم، وَاللُّطفَ بِهِم، وَلاَ تَکُونَنَّ عَلَيهِم سَــُبعاً ضَارِياً تَغتَنِمُ أَکلَهُم، فَإِنَّهُــم صِنفَانِ: إِمَّا أَخٌ لَکَ فِى الدِّينِ،

۱. الرسالة ذات الرقم ۳۱.

۲. قد تكرّرت هاتان العبارتان فى هذه الرسالة عشر مرّات.

وَإمّا نَظِيرٌ لَکَ فِی الْخَلقِ.» (الشـريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسـالة٥٣: ٦٢٢) فيُعبّر الإمام على(ع) هنا عن عاطفة اجتماعيّة-إنسـانية تدعو إلى الإخوّة والحنان والترحّم والعفو عـن الآخرين، وكلّ ذلك ليتأثر المُخاطب بِها فيتحلّى بمكارم الأخلاق ليقوم من خلال ذلك بإدارة المجتمع فينظر إلى كلّ واحد من أفراده بنظرة أخوّة ومساواة.[١]

ثمّ انظر إلى نوع آخر من الرسائل لتقف من خلال السياق العاطفى على عاطفة متميّزة أخرى غير التى مرتّ عليک آنفاً، انظر إلى رسـالته(ع) التى بعثها إلى عثمان بن حنيف، فستجد أنّ العاطفة فى هذه الرسالة تصطبغ بصبغة دينية ليعرض بذلک، فكرته الأساسية المتمثّلة فى حثّ المخاطب على الزهد فى الدنيا، حيث يعرض الإمام على(ع) حبّه وتشوّقه إلى العبادة فيقول:«طُوبَى لِنفسٍ أَدَّت إِلَى رَبِّهَا فَرضَهَا،وَعَرَکَت بِجَنبِهَا بُؤسَـهَا وَهَجَرَت فِی اللَّيلِ غُمضَهَا، حَتَّى إِذَا غَلَبَ الْکَرَى عَلَيهَا افتَرَشَت أَرضَهَا، وَتَوَسَّدَت كَفَّهَا،فِی مَعشَرٍ أَسهَرَ عُيُونَهم خَوفُ مَعَادِهِـم، وتَجَافَت عَن مَضَاجِعِهِم جُنُوبُهُم، وَهمهَمَت بِذِکر ربِّهم شِـفَاهُهُم، وَتَقَشَّعَت بِطُولِ استِغفَارِهِم ذُنُوبُهُم.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة ٤٥: ٦١٢) يبرزُ الإمام على(ع) فى هذه الرسـالة وفى معرض حثّ مخاطبه على الزهد والقناعة فى الدينا، شيئاً من عاطفته الدينيّة تناسباً ومسايرة للموقف والمقام.

وهكـذا نجد الإمام عليّاً(ع) يخضع العاطفة فى كلّ من رسـائله، لِمـا يتطلّبه الموقف والمقام. فقد تمثّلت العاطفة فى وصيّته(ع) إلى ولده فى العاطفة الإنسـانية، وفى عهده إلى مالک الأشـتر فى العاطفة الاجتماعية-الإنسانية، وفى رسالته إلى عثمان بن حنيف فى العاطفة الدينية.[٢] وقد تجلّى كلّ ذلک من خلال السـياق العاطفى، فقد تكفّل هذا النوع

١. وكثيراً ما يعكف الإمام(ع) همَّه فى هذه الرسـالة، على الطبقة السـفلى من ذوى الحاجة والمسكنة، ليَحثّ مخاطبه على العناية بهم، فهم أولى بذلک من غيرهم: «ثمَّ اللهَ اللهَ فِی الطَّبَقَةِ السُّفلَى مِنَ الَّذِينَ لاَ حيلَةَ لَهُم من الْمَسَاكِينِ وَالْـمُحتَاجِينَ وَأَهلِ الْبُؤسَى وَالزَّمنَى...فَلاَ يَشغَلَنَّکَ عَنهُم بَطَرٌ ... [و]لاَ تُشخص هَمَّـک عَنهُـم، وَلاَ تُصَعِّر خَـدَّکَ لَهُم وَتَفَقَّد أُمُورَ مَن لاَ يَصِـلُ إِلَيکَ مِنهُم مِمَّن تَقتَحِمُـه الْعُيُونُ وَتَحقِرُهُ الرِّجَالُ.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة٥٣: ٦٣٩)

٢. وهذا جارٍ فى جميع رسـائل الإمام على(ع) لا فيما ذُكِر من الرسـائل، فالسياق العاطفى قد كشف عـن عواطف مختلفة فى مختلف رسـائله(ع)، فقد حملت كلُّ رسـالة منها شُـحنة مـن نوع خاص من أنواع العواطف الإنسـانيّة الخالدة، وقد تنوَّعت تنوعاً مسـايراً لما تحمله كلّ رسـالة من الموضوعات والأغراض المختلفة التى يرمى الإمام إلى عرضها وتبيينها لمخاطَبيه ومتلقّى رسائله(ع).

من السياق بِما تَمَيّزت به رسائله(ع) من العواطف والانفعالات النفسية الخاصة.

فالسياق العاطفي – هونفسه –يتكفّلُ بتتبع عنصر العاطفة المكوِّن لجزء مهم من الصورة الفنية في العمل الأدبي، فيُبرزه ويُجسِّد ما اختصت به الصورة الفنية من عاطفة خاصة يسعى الأديب إلى استخدامها أكثر من غيرها من العواطف والمشاعر والأحاسيس الإنسانية المختلفة.

الصورة الفنية في الرسالة العلوية(ع)، وفاعليةُ السياق الثقافي

إنّ الصورة الفنية في بنائها وانتقاء مكوّناتها الفنية، ذات صلة وثيقة بشخصية الأديب الثقافية في مختلف جوانبها، حيث يستلهم الأديب ممّا طُبِع في نفسه من ثقافة دينية، وتاريخيّة، وأدبية، و...إلخ ما يُقوّم به صوَرَه الفنيّة في عمله الإنتاجي.وعلى هذا الأساس، تبرز أهميةُ السياق الثقافي الذي يُعنى بدراسة شخصية الأديب وثقافته فيما يَجعل عمل الأديب أن يتّسم بسمات قد تختص به دون غيره. فلايُمكن دراسة مكوّنات الصورة الفنية دون ما اهتمام بدراسة ثقافة الأديب أولاً، ومعرفة مدى اتصال تلك المكوّنات بثقافته ثانياً.

هذا وقد تكونت الصورة الفنية في رسائل الإمام علي(ع) في كثير من الأحيان من مصادر ومكونات تصدر عن ثقافته الدينية، أوالتاريخية، أوالأدبية، حيث يُحيلنا هذا إلى الاعتناء بالسياق الثقافي لتتبع هذه المكونات ومعرفة مدى تواجدها وتضافرها في بناء الصورة الفنية.

أمّا ثقافة الإمام علي(ع) الدينية فقد كان(ع) يستحضر ما تدّخره ذاكرته الدينية من صور ومشاهد قد استسقاها من القرآن الكريم والكلام النبويّ الشريف، فيستمد بها في خلق صور فنية تقوم بوظيفتها الفنيّة والدينيّة في هداية المسلمين وتوجيههم إلى الطريق المنشود والأسلوب الصحيح في أمر دنياهم وآخرتهم.فاستلهم – مثلاً– من القرآن الكريم في رسالة وجّهها إلى عامله على البصرة[1]، ما يصوغ به صورة فنية تستحضر لمتلقّيها من الظلال والأخيلة ما يُعينُه على أن يسلك طريقة أفضل في معاملته مع أهل تلك البلدة: «وَاعلَمْ أَنَّ البَصرَةَ مَهبِطُ إِبلِيسَ، وَمَغرِسُ الفِتنِ، فَحَادِثْ أَهلَهَا بِالإحسَانِ إِلَيهِم، وَاحلُلْ

۱. وهو عبدالله بن العبّاس.وذلک عندما بلغه(ع) نبأُ تنكّر أخلاقه لأهلها،لأنّهم كانوا مع طلحة والزبير يوم الجمل.

عُقدَةَ الخَوفِ عَن قُلُوبِهِم[1].» (الشريف الرضى، الرسالة ۱۸،۱۹۹۰م: ۵۵۳-۵۵۴) فلمّا أراد الإمام أن يصور لعامله ما كانت عليه البصرة يوم الجمل من احتفالها بالفتن المـُغوية لأهلها، عبرّ عنها بـ"مهبط إبليس"[2] وذلک لیُوقِف مُخاطِبَه على شدة تواجد الفتن فى البصرة آنذاک ومدى تَفشيّها بين أهلها، لأنّ إبليس هو المصدر لكلّ تلک الفتن، وأينما يكن هبوطه فهنالک تثور بَراكينُ فتنه ممّا يسبّب ضلال متلقّيها وإغواءَهم. فاستطاع الإمام أن يخلق من قصة هبوط إبليس من الجنة، صورةً فنيةً تقوم بوظيفة تعليمية وإرشادية لتوجيه مخاطبها نحو الطريقة الفضلى فى المعاملة مع أهل بلدة وقعوا فى خِضَم من الفتن ولا سبيل لهم سوى الخضوع لها.

وإذا ولّيتَ وجهکَ شَطرَ نوع آخر من الصور فى رسائل الإمام على(ع) لوجدتها مُنتقات من ثقافته التاريخية حيث يستلهم ممّا طُبع فى نفسه من تاريخ العرب فى الجاهلية وغيرهم من الأمم، صوراً يتخذها - غالباً - وسيلة يحتجّ بها على طلاب الدنيا وزينتها:«...فَمَا أَدرَکَ هذَا المُشتَرى فِيمَا اشتَرَى مِن دَرَکٍ فَعَلَى مُبَلبِلِ أَجسَامِ المُلُوکِ، وَسَالِبِ نُفُوسِ الجَبَابِرَةِ، وَمُزِيلِ مُلکِ الفَراعِنَةِ، مِثلِ كِسرَى وَقَيصَرَ، وَتُبَّعٍ وَحِميرَ... ، إِشخَاصُهُم[3] جَمِيعاً إِلَى مَوقِفِ العَرضِ وَالحِسَابِ، وَمَوضِعِ الثَّوَابِ وَالعِقَابِ.» (الشريف الرضى، الرسالة ۳،۱۹۹۰م: ۵۴۱) فقد عاب على قاضيه[4] شراءَه داراً بثمانين ديناراً، فوبّخه باستحضار صورة من مصير كلّ من الملوک، وهو مصير واحد يتمثل فى الموت

---

۱. والشاهد فى "مهبط إبليس" حيث يشير إلى قصة هبوط إبليس من الجنة نتيجة لعصيان أمر ربّه فى أن يسجد لآدم.﴿...ثُمَّ قُلْنا لِلْمَلائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلاَّ إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ × قالَ ما مَنَعَکَ أَلاَّ تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُکَ قالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نارٍ وَ خَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ × قالَ فَاهْبِطْ مِنْها فَما يَكُونُ لَکَ أَنْ تَتَكَبَّرَ فِيها فَاخْرُجْ إِنَّکَ مِنَ الصَّاغِرِينَ.﴾ (الأعراف:۱۱-۱۳)

۲. ولعلّ ذلک باعتبار إلقائه الفتن، يوم الجمل، كأنّه هبط هناک للإضلال والإغواء. راجع: (حسينى شيرازى، لاتا، ج۳: ۴۶۱) «فلمّا أحاط القضاء الإلهى بما يجرى من أهل البصرة من نكث بيعته عليه السلام و مخالفته وكانوا ممّن عزلوا عقولهم عن الآراء المصلحية رأساً وهبط إبليس وجنوده بأرضهم فأروهم الآراء الباطلة فى صور الحق فلحقوا بهم فكان منهم ما كان ونزل بهم ما نزل من سوء القضاء ودرک الشقاء فكانت بلدتهم لذلک مهبط إبليس ومغرس الفتن الناشئة عن وسوسته وآرائه الفاسدة.» (راجع: البحرانى، ۱۳۶۲ش، ج۴: ۳۹۶)

۳. "إشخاصهم": مبتدأ مؤخر، و"على مبلبل..." خبره المقدم. ومبلبل الأجسام: مَن يُهيِّج داءاتها المهلكة لها، ويعنى به مَلَک الموت.

۴. هو شريح بن الحارث الكندى.

والانتقال من دار الدنيا إلى الآخرة.فإذا كان مصير أولئک الملوک والفراعنة وما كانوا يكنـزونه من ذهب وفضّة، هو الموت والفَناء، فالأولى لمثل شريح أن يقنع بِما يكفيه من المال فی سدّ حوائجه وألّا يطمع بِما يَزيدُ عليه.

وإذا انتقلنا من المصادر الدينية والتاريخية للصورة الفنية فی رسـائل الإمام(ع) إلى المصادر الأدبية ممـّثل الأمثال، والأشعار، و... إلخ لوجدنا رسائله لا تخلو من حين لآخر من بيت شـعرٍ أو مَثَل إلى حيث يقتضيه سياق الحال أو الموقف. فالإمام يضمّن رسائله بكلّ بيت شعری أو بكل مَثَل عربی حيث الموقف يطلب ذلک.

وإنّنا نقف على كثير من استخدامات الإمام(ع) للأبيات الشعرية والأمثال العربية،حين نتابع رسـائله التی بعثها إلى معاوية، وذلک للاحتجاج بها عليه، أوالتوبيخ والتأنيب، أو لتبرئة نفســه عن تهمة يوجّهها أعداؤه إليه و...إلخ. ونـأتی هنا بمِثال واحد[١] حيث يقول الإمام ردّاً على معاوية الذی وجّه إليه(ع) تهمة الحسد والبغی على الخلفاء: «وَزَعَمتَ أَنی لِكُلِّ الخُلَفَاءِ حَسَدتُ،وَعَلَى كُلِّهِم بَغَيتُ، فَإِن يَكُن ذلِکَ كَذلِکَ فَلَيسَ الجِنَايَةُ عَلَيکَ، فَيَكُونَ العُذرُ إِلَيکَ.» (الرضی،١٩٩٠م، الرسالة ٢٨: ٥٦٩) ثم يستشهد الإمام(ع) بعجز البيت التالی وهو لأبی ذؤيب الهذلی توبيخاً لمعاوية وأخذاً عليه: (الهذلی، ٢٠٠٣م: ١٠٩)

وَعَيّرها الواشُـونَ أنّی أحبّها　　وَتِلکَ شَكَاةٌ ظَاهِرٌ عَنکَ عَارُهَا

وكلّ ذلـک يدعو الباحثَ عن الصورة الفنيـة فی كلام أميرالمؤمنين(ع) إلى الاعتناء بالسياق الثقافی ليتتبع انعكاسات مظاهر ثقافته(ع) فی مختلف جوانبها الدينية والتاريخية والأدبية ممّا يتكفّل بتزويد المنشئ بِما يكوّن منه صوره الفنية.

الصورة الفنية فی الرسالة العلوية(ع)، وفاعليةُ سياق الحال أو الموقف

تظهر الصورة الفنية فی رسـائل الإمام علی(ع) متناسـبة لِما يقتضيه الموقف والمقام. فـإذا كان المقام يتطلب صـوراً مجازية مثلاً، أخذت الصورة بإبـراز هذا الجانب الذی يتمثل فی أنواع الصور البيانية من تشـبيه، واسـتعارة، ومجاز، وكناية. وإذا كان يتطلب عنصرَ العاطفة، ترى هذا العنصر أكثر بروزاً من سائر عناصر الصورة الفنية وأكثر ظهوراً

١. ونُحيل القارئ إلى الرسـالة ذات الرقم٢٨ ليقف علـى أمثلة أكثر، فقد ضمّنها الإمام(ع) بكثير من الأبيات الشعرية والأمثال العربية. وأيضاً الرسالة ذات الرقم ٣١، و٤١.

فى الرسالة العلوية.وهكذا بالنسبة إلى سائر مكونات الصورة وعناصرها. وهذا ممّا دعا جورج جرداق إلى القول بأنّ: «شروط البلاغة، التى هى موافقة الكلام لمقتضى الحال،لم تجتمع لأديب عربىّ كما اجتمعت لعلىّ بن أبى طالب.فإنشاؤه مثل أعلى لهذه البلاغة، بعد القرآن.» (جرداق، ١٣٧٥ش: ٢٨)

فانظر على سبيل المثال إلى رسالة منه(ع) وجّهها إلى معاوية جواباً له.[١] فإنّک تراها لاتخلو من حين لآخر من بيت من الأبيات الشعرية، أومَثَل من الأمثال العربية.وإن أردت معرفة السبب فى ذلک فنُحيلک إلى الرسالة التى وجّهها معاويةُ[٢] إلى الإمام(ع)، فإنّه قد تعسّف فيها بالكلام، وأراد أن يأتى بأنواع الضروب البلاغية، والمحسنات البديعية، ثمّ أراد بذلک كلّه أن يبارى الإمامَ(ع) ويتحدّاه فى مضمار البلاغة والفصاحة. فكتب الإمام(ع) تلک الرسالة وضمّنها كثيراً من الأبيات الشعرية والأمثال العربية، إضافة إلى كثير من الضروب البلاغية والأنواع المجازية والمحسنات البديعية وغير ذلک ممّا له صلة بالبلاغة والفصاحة.[٣]

ثم انظر إلى رسالته(ع) التى وجّهها إلى عثمان بن حنيف،[٤] فإنّک تجدها لاتخلو من العاطفة المتمثلة فى تشوّقه(ع) إلى الزهد عن الدنيا والاكتفاء بالقليل الزهيد من زادها وقوتها. وذلک مسايرة لِما قد اقتضاه الموقف والمقام. فقد كان القصد من إرسال تلک الرسالة، هو إبعاد مخاطبها عن الدنيا وزينتها، والزهد فيها.

ثمّ قِس هذه الرسالة والتى قبلها مع الرسالة التى قد وجّهها(ع) إلى مالک الأشتر.[٥] فإنّک ستجد هذه الأخيرة، يتضائل فيها عنصر العاطفة والخيال وأنواع المجاز والبديع. ويتّضح هذا الفرق من خلال الجدول أدناه الذى كشف عن مدى استخدام الصور المجازية فى أربع رسائل كنموذج لبيان أهمية سياق الحال والموقف فى إخضاع الصور

١. الرسالة ذات الرقم ٢٨.
٢. انظر الرسالة فى: (ابن أبى الحديد، ١٣٣٧ش، ج١٥: ١٨٥-١٨٧).
٣. انظر إلى دراسة الدكتور محمد خاقانى، والسيدة ريحانة مير لوحى، والتى عُنونت بـ «أدب المكاتبة فى ردّ الإمام على عليه السلام على كتاب معاوية» فالباحثان قد درسا الأنواع البلاغية المختلفة الواردة فى الرسالتين، وقد وصلا إلى تفوق الإمام على(ع) فى استخدامه تلک الأنواع تفوقاً كمّيّاً ونوعيّاً.
٤. الرسالة ذات الرقم ٤٥.
٥. الرسالة ذات الرقم ٥٣.

المجازية التى هى من أهمّ آليات الصورة الفنية فى الرسالة العلوية:

الرسالة	عدد السطور	الصور المجازية	نسبة الاستخدام
ذات الرقم (٢٨)	٥٩ سطراً	٢٣ صورة	٣٨/٩٨ ٪
ذات الرقم (٣١)	٢٤٠ سطراً	٥٤ صورة	٢٢/٥٧ ٪
ذات الرقم (٤٥)	٦٢ سطراً	٢٨ صورة	٤٥/١٦ ٪
ذات الرقم (٥٣)	٣١٢ سطراً	٤٠ صورة	١٢/٨٣ ٪

فتدلّ هذه الإحصائية على الدور الذى يلعبه المقام والموقف فى استخدام الصور المجازية القائمة على الخيال. فَلَمّا كان المقام فى الرسالة(٤٥) مقامَ إقناعٍ وحَثٍّ على الإعراض عن الدنيا وزخرفها، أخذت الصور المجازية تتجلّى فى هذه الرسالة لتُبرز ما عليه الدنيا من الإغواء والتضليل لأهلها[1]، وكذلك بالنسبة إلى الرسالة(٢٨)[2]، وإذا نظرتَ إلى «العهد» تجد عكس ذلک، حيث يتضائل فيه تواجد الصور المجازية إلى حدٍّ أدنى مِمّا ورد فى سائر الرسال الثلاث الأخرى، وإذا فتّشتَ عن السبب، تجد أنّ هذا «العهد» إنّما هو أشبه ما يكون بميثاق اجتماعى يتضمن القواعد والمبادئ التى يحتاج إليها كلّ والٍ لإدارة مجتمع إسلامى. وهذا يتطلب لغة سهلة لبيان تلک الأمور ولغة خالية من أنواع المجاز ومِمّا يكثّف الدلالات فيحجبها عن المتلقين.

ثمّ إنّنا إذا عمدنا إلى دراسة الصور المجازية فى الرسالة العلوية، نجدها لاتنفصل عن السياق والموقف فى رفعها معانى وإيحاءات لم تكن لِتترائ لنا لو درسنا تلک الصور منفصلةً عن السياق الذى وردت فيه. انظر إلى قوله: «وَقَد أَمَّرتُ عَلَيكُمَا وَعَلى مَن فى حَيِّزكُمَا مَالِکَ بنَ الحَارثِ الأشتِر، فَاسمَعَا لَهُ وَأَطِيعاً، واجعَلاَهُ دِرعاً وَمِجَنّاً فَإنّهُ مِمَّن لاَيُخَافُ وَهنُهُ وَلاَسَقطَتُه.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، ر١٣: ٥٤٩) فإنّه(ع) لمـّا أراد أن يُعرِّف مالكاً إلى أميرين من أمراء جيشه، شبّهه بالدرع والمِجنّ، فأحدث بذلک صورة هى أكثر تناسباً وأوسع تناسقاً للموقف والمقام الذى يتطلب ما له صلة بالحرب والجهاد

١. «...أَيْنَ الاْمَمُ الَّذِينَ فَتَنتِهم بِزَخَارِفِک؟! هَاهُم رَهَائِنُ القُبُور، وَمَضَامِينُ اللُّحُودِ وَاللهِ لَو كُنتِ شَخصاً مَرئِيّاً، وَقَالَباً حِسِّيّاً، لاَقَمتُ عَلَيکِ حُدُودَ اللهِ فِى عِبَادٍ غَرَرتِهِمْ بِالأَمَانِى، وَأُمَمٍ أَلقَيتِهِم فِى المَهَاوِى وَمُلُوکٍ أَسلَمتِهِم إِلَى التَّلَف، وَأَورَدتِهِم مَوَارِدَ البَلاَءِ، إذ لاَ وِردَ وَلاَ صَدَرَ، هَيهَاتَ! مَن وَطِىءَ دَحْضَکِ زَلِقَ وَمَن رَكِبَ لُجَجَکِ غَرِقَ.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة ٤٥: ٦١١)

٢. وقد ذكرنا سبب كثرة هذه الصور وغيرها من المحسنات البلاغية الأخرى فى هذه الرسالة.

من قائد هو كالدرع والمجنّ وهو«مِمَّن لاَ يُخَافُ وَهنُهُ وَلاَ سَقطَتُهُ.» فلم تقع هذه الصورة لمجرد تشبيه الرجل بالدرع والمجن، لا، بل ووقعت موقعاً من الحسن والمزية ما هو صادر عن تناسبه مع ما اقتضاه الموقف والمقام.[١]

ثم انظر إلى قوله(ع) لـمّا كتب لأصحابه عند الحرب: «لاَ تَشتَدَّنَّ عَلَيكُم فَرَّةٌ بَعدَهَا كَرَّةٌ وَلاَ جَولَةٌ بَعدَهَا حَملَةٌ، وَأَعطُوا السُّيوفَ حُقُوقَهَا، وَوَطِّئُوا لِلجُنُوبِ مَصَارِعَهَا وَاذمُرُوا أَنفُسَكُم عَلَى الطَّعنِ الدَّعْسِيِّ وَالضَّربِ الطِّلَحْفِيِّ وَأَمِيتُوا الأَصوَاتَ فإِنَّهُ أَطردُ لِلفَشَلِ.»[٢] (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة١٦: ٥٥١) حيث استعار لفظ الإماتة لانقطاع الأصوات، فجاءت الاستعارة متناسقة مع ما ورد فى الرسالة من بيان الأمور الحربية من فرّة وكرّة، وجولة وحملة، وسيوف ومصارع، وطعن وضرب.فجاء كلّ ذلك مسايرة لما اقتضاه المقام الذى هو مقام حرب وجهاد.[٣]

وهكذا تظهر الصورة بكلّ مكوِّناتها وعناصرها خاضعة للسياق الاجتماعى فى رسائل الإمام على(ع). وأنت لا تجدها منفصلة عنه وعن متطلِّباته.

النتيجة

قد تبيّن من خلال هذا البحث أنّ الصورة الفنّيّة فى رسائل الإمام على (عليه السلام) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق وأنواعه الأربعة.فكلّما عقدنا بينهما بصلة فى الدراسة كلّما وقفنا على صورة فنيّة هى أكثر اتّضاحاً وبياناً.

فقد اتّضح لنا من خلال السياق اللغوى، ما صوَّره الخيال فى رسائل الإمام على(ع) من صور تجسَّدت فى هيئة جديدة تُعبر عن دلالات ومعان جديدة.فهو المعيار الذى اتّضحت من خلاله تلك الصور التى عدلت عن استعمالها الحقيقى لصالح دلالات جديدة.

---

١. ومثل ذلك قوله(ع) فى مالك أيضاً لأهل مصر لـمّا ولّاه عليهم: «فَإِنَّهُ سَيْفٌ مِنْ سُيُوفِ الله، لاَ كَلِيلُ الظُّبَةِ وَلاَ نَابِى الضَّرِيبَةِ.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة٣٨: ٥٩٨)

٢. أن يُميتوا الأصوات: أى لايكثروا الصياح، فإنّه من علامات الفشل، فعدمه يكون علامة للثبات المُنافى للجبن والصياح. (انظر: البحرانى، ١٣٦٢ش، ج٤: ٣٣٨)

٣. فسياق الحال أو الموقف «هو الذى يحدد اللفظ المناسب، المناسب بحروفه، وجرسه، وإيقاعه، والمناسب بمعناه المتّفق مع معانى الألفاظ الأخرى مجتمعة.» (الخالدى، ٢٠٠٨م: ١٣٢)

ثمّ السياق العاطفى الذى تكفّل بدراسة أنواع العواطف والمشاعر والأحاسيس التى وظّفها الإمام على(ع) فى رسائله. وقد تجلّت فاعليّة هذا السياق من خلال تتبّعه لعنصر العاطفة فى الرسالة العلويّة، ليدرس بذلک ما تميّزت به كلُّ رسالة من رسائل الإمام(ع) مــن عاطفة خاصة. وقد وقفنا من خلال تتبّعات هذا الســياق، على أنّ كلّ رســالة فى النهج تتميّز بنوع خاصّ من العواطف وذلک مسايرة لِما تحمله تلک الرسالة من موضوع خاص أو غرض محدد.

وقد وقفنا من خلال السياق الثقافى على جزء كبير من أجزاء تكوين الصورة الفنية فى رســائل الإمام علــى(ع) تمثّل فى مصــادر ومكونات تصدر عن ثقافتــه(ع) الدينية، والتاريخيــة، والأدبيــة. فقد دلّنا هذا الســياق على مدى تواجدهــا وتضافرها فى بناء الصورة الفنية فى الرسالة العلوية.

أمّا الســياق الاجتماعى (ســياق الحال أوالموقف) فقد ظهر كمعيار خارجى للحكم علــى الصــورة الفنية ومكوِّناتها فى رســائل الإمام على(ع). وقد تبــيّن من خلال هذا الســياق أنّ الصــورة الفنية ومكوِّناتها فى رســائل الإمام على(ع)، قــد ظهرت مطابقة ومتناسبة لِما اقتضاه الموقف والمقام.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابــن أبى الحديــد، عزّ الدين. (۱۳۳۷ش). شــرح نهــج البلاغة.ط۱. قم: المكتبــة العامّة لآية الله المرعشى النجفى.

أولمان، ستيفن. (لاتا). دور الكلمة فى اللغة. ترجمة:كمال محمد بشير. مكتبة الشباب.

البحرانى، ميثم بن على. (۱۳٦۲ش). شرح نهج البلاغة. ط۲. لامک: لانا.

البستانى، محمود. (۱٤۲۲ق). الأدب والإسلام. قم: المكتبة المختصة.

الجاحظ، أبو عثمان. (۱۹٦٥م). الحيوان. تحقيق: عبد السلام هارون. مصر: مكتبة مصطفى البابى.

الجرجــانى، عبــد القاهــر. (۲۰۰۱م). دلائل الإعجــاز. ط۳. تحقيق: محمد رشــيد رضا. بيروت: دارالمعرفة.

جرداق، جورج. (۱۳۷٥ش). روائع نهج البلاغة. ط۲. مركز الغدير للدراسات الإسلامية.

حسان، تمّام. (۱۹۹٤م). اللغة العربية معناها ومبناها. المغرب: دار الثقافة.

حسينى شيرازى، محمد. (لاتا). توضيح نهج البلاغة. تهران: دار تراث الشيعة.

الخالدى، صلاح عبد الفتاح. (٢٠٠٨م). إعجاز القرآن البيانى ودلائل مصدره الرّبّانى. ط٣. عمّان: دار عمان.

دهمان، أحمد على. (١٩٨٦م). الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانى. ط١. دمشق: طلاس.

الراغب، عبد السلام أحمد. (٢٠٠١م). وظيفة الصورة الفنية فى القرآن الكريم. ط١.حلب: فصِّلت.

زكى حسام الدين،كريم. (لاتا). التحليل الدلالى:إجراءاته ومناهجه. لانا.

فتوحى، محمود. (١٣٨٩ش). بلاغت تصوير. چاپ٢.تهران:انتشارات سخن.

قدور، أحمد محمد. (٢٠٠٨م). مبادئ اللسانيات. ط٣. دمشق: دارالفكر.

سيد، قطب. (٢٠٠٢م). التصوير الفنى فى القرآن. ط١٦. القاهرة: دار الشروق.

ــــــ (٢٠٠٣م). النقد الأدبى أصوله ومناهجه. ط٨. القاهرة: دار الشروق.

الشايب، أحمد. (١٩٩٤م). أصول النقد الأدبى. ط١٠. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

الشريف الرضى، محمد بن الحسين. (١٩٩٠م). نهج البلاغة. ط١. شرح: محمد عبده. بيروت: مؤسسة المعارف.

عبد الراضى، أحمد محمد. (٢٠١١م). المعايير النصّية فى القرآن الكريم. ط١. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.

العشماوى، محمد زكى. (١٩٩٤م)، قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث. ط١. القاهرة: دار الشروق.

عصفور، جابر. (١٩٩٢م). الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب. ط٣. بيروت: المركز الثقافى العربى.

العقاد، عباس محمود. (١٩٩٥م). اللغة الشاعرة. القاهرة: نهضة مصر.

عمران، على أحمد. (٢٠١١م). أسلوب على بن أبى طالب فى خطبه الحربية. ط١. مشهد: المكتبة المختصة بأمير المؤمنين(ع).

مختار عمر، أحمد. (١٩٩٨م). علم الدلالة. ط٥. القاهرة:عالم الكتب.

محمد ويس، أحمد. (٢٠٠٥م). الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. ط١. بيروت: مجد المؤسسة الجامعية.

موسوى، صادق. (١٣٧٦ش). تمام نهج البلاغة.چاپ اول.تهران: مؤسسة إمام صاحب الزمان(عج).

مراح، عبدالحفيظ. (٢٠٠٦م). ظاهرة العدول فى البلاغة العربية. الجزائر: جامعة الجزائر.

الهذلى، أبو ذويب. (٢٠٠٣م). الديوان. ط١. تحقيق: أنطونيوس بطرس. بيروت: دارصادر.

المقالات العلمية

خاقانى، محمد، وريحانة مير لوحى. (١٤٣١ق). «أدب المكاتبة فى ردّ الإمام على على السلام على

كتاب معاوية». مجلة العلوم الإنسانية الدولية. السنة ١٧. العدد٤. صص١-١٨.

خاقانی، محمد، وحميد عباس زاده. (١٣٩٠ش). «مؤلفه های تصویر هنری در نامه ی ســی ویکم نهج البلاغة». دوفصلنامه حديث پژوهی. سال سوم. شماره پنجم. صص٢٤٧ — ٢٧٢.

طهماسبی، عدنان، وآخرون. (٢٠٠٥م). «البنية والسياق وأثرها فی فهم النص». مجلة اللغة العربية وآدابها. السنة الأولی. العدد ١. صص٣١-٤٨.

عثمــان محمد، رجب. (٢٠٠٣م). «مفهوم الســياق و أنواعه». مجلة علوم اللغة. المجلد الســادس. العدد ٤. صص٩٣-١٦٢.